سیماچه ای در اشکال گوناگون

وحیده رحمان

اکنون که سینما به قرن دوّم حیات خود قدم گذاشته، این امکان را برای اندیشمندان اجتماعی مهیّا ساخته تا با نگاهی به فیلمهای تولید شده در این صد سال، مخلوقات و فرآورده های آن را دوباره ارزیابی کنند. یکی از این مخلوقات تصویر زن به مثابهٔ موجودی موهوم و خیالی (Imagenaire) در این رسانه است. از این دیدگاه زن مخلوقی وهمی است که با تصویر خود ادراک می شود و فی نفسه از موجودیت قائم بالذّات اجتماعی برخودار نیست. شناخت وهمی زن از طریق تصویرش ما را به یک کلام فیلسوف معروف مارتین هیدگر می اندازد که می گفت: «انسان بعد از رنسانس توسط تصویر خود است که جهان را تفسیر می کند». مصداق عینی این گفتهٔ هیدگر تصویر زن مدرن در رسانه هاست. امروزه نیمی از آنچه ما دربارهٔ زنان اقوام جهان می دانیم توسط رسانه های تصویری (به ویژه سینما) عرضه شده است. امّا آیا این مصوّر سازی حقیقی است یا مجازی ؟ در این گفتار مدخلی خواهیم داشت بر شیوه های کلیشه ای تصویرسازی زن در سینما که به هر روی با تحریف حقایق وجودی و انسانی زن همراه بوده است.

الف ـ تصویر زن به عنوان موجودی منفعل

سینما در فرآیند تجزیه و تفکیک انواع و گونه ها، لاجرم به نوعی تصویرسازی کلیشه ای از زنان، در هر یک از گونه ها اقدام ورزید که برخی از آنها عبارتند از: زن معشوقه (گونهٔ عشقی و رمانتیک)، زن خانه دار (گونهٔ ملودارام)، زن مظنون (گونهٔ جنایی)، زن طلسم شده (گونهٔ افسانه ای)، زن مجنون (گونهٔ روانشناسی)، زن قربانی جنسی (گونهٔ حادثه ای)، زن رقصنده (گونه موزیکال) و... در همهٔ این موارد زنان حالتی انفعالی و پذیرنده دارند.

۱ـ **زن معشوقه** (گونهٔ عشقی و رمانتیک): فیلمهایی با مضامین رمانتیک و عاشقانه از همان آغاز سینمای صامت تماشاگران زیادی را مجذوب خود می کردند. بیشتر این مخاطبان در زمرهٔ جوانان تازه بالغ و نوجوانان عاشق پیشه بودند که به تبع سن و سال و شور و حال جوانی طالب فیلمهایی بودند که احساسات ایشان را تحریک کند. تصویر زن رمانتیک نخستین بار در تصویر ملیح **لیلیان گیش** و **مری پیکفورد** ارائه گردید، امّا به مرور از دل آن، تصویر زن به مثابهٔ **سوداگر عشق** رشد کرد. تصویر معشوقه بدیلی برای زن عفیف و معصوم بود که می توانست تنشی در یک درام عشقی ایجاد کند. با نگاهی به آثار شاخصی چون *باد* ویکتور شوستروم، *ربکا* (**آلفرد هیچکاک**) و *بر باد رفته* (ویکتور فلیمنگ) می بینیم که چگونه این تصویر به مرور از سوی دراماتیست ها ارائه و از جانب تماشاگران پذیرفته می شود. برای مثال در *باد* یکی از فیلمهای برجستهٔ دوران صامت **لیلیان گیش** نقش دختر تنهایی را ایفا می کند که برای ملاقات با پسر عمویش به بیابانهایی سفر می کند که می گویند: «در آن طوفان بی امان شن ذهن زنها را آشفته می کند.» ورود **گیش** به خانوادهٔ پسر عمویش مصادف است با تصویری کمرنگ از حضور یک معشوقه یا شریک جدید در زندگی زناشویی مرد. این هراس موجب می شود تا همسر مرد در برابر **گیش** موضع گیری کند. همین تصویر در *ربکای* **هیچکاک** (اقتباس از اثر دافنه دوموریه) تکرار می شود. دختری جوان که جای همسر متوفای مردی متمول را گرفته، همواره در سایهٔ اتهام و تحقیر دیگران قرار دارد که می پندارند او حق همسر اصلی را ضایع کرده است. در *بربادرفته* نیز قهرمان اصلی اسکارلت دختری است که از ایجاد ارتباط با مردی متأهل (اشلی) ابایی ندارد و برای بقای خود حتی از

لیلیان گیش

فریبکاری و تظاهر در عشق خودداری نمی ورزد. این تیپ کم کم جای خود را بعنوان کلیشه ای از زن معشوقه در فیلمهای دهه های بعد باز می کند. مجموعه های جیمز باند در یک حرکت از پیش تعیین شده این مخلوقات را با بزکهای رنگارنگ روانه بازار می کنند، امّا در گونهٔ فیلمهای رمانتیک، حضور آنان با ایجاد مثلثهای عشقی (بین زن و شوهر و معشوقه) دراماتیزه می شود. فیلمهای اروپایی به دلایل فرهنگی شخصیت زن بعنوان معشوقه را صریح تر در سناریوهای سینمایی می گنجاند و گاه بعنوان محور روایات مطرح می کنند. برای مثال فیلمسازانی چون **آنتونیونی، بونوئل، گدار** و **ورتمولر** هر یک به نوعی تیپ مزبور را تصویر می کنند. در *آگراندیسمان* تمام زنها بنوعی معشوقه اند؛ اعم از مدلهای عکاسی تا زن قهرمان اصلی داستان که معشوقهٔ مرد دیگری است. این مضمون در فیلمهای **آنتونیونی** موجد بحرانهای هویتی و روانی در جنس زن است. زیرا زن معشوقه اساساً از آینده بیمناک است و نمی تواند به هیچ مردی به عنوان تکیه گاه اطمینان کند، در بل دوژور ساختهٔ **بونوئل** معشوقه بودن به عنوان یک میل غریزی در جنس زن تصویر می شود. اروتیسم در اینجا سلاحی است که به وسیلهٔ آن زنان قادرند بر جنس مرد تفوق یابند و در همین راستاست که تصویر تبه کارانهٔ زن معشوقه در سینما تثبیت می شود و **گلن کلوز** در *جذابیت مرگبار*، **کاتلین ترنر** در *جنایت جنسی* و **شارون استون** در *غریزهٔ اصلی* تیپهایی از زنان دژمنش را ارائه می دهند که وسوسه گرند و در عین حال مهمترین خصیصه شان معشوقه بودن است. در تمام موارد فوق چه دخترانی شیطان چون اسکارلت و چه زنانی خطرناک مثل **ترنر** و **استون** فرمول کلیشه ای «بقاء در پشت نقاب معشوقه» حفظ می شود و این یکی از تحقیرآمیزترین نقشهایی است که زنان در سینما پذیرفته اند.

۲- **زن خانه دار** (گونهٔ *ملودرام*): این دیدگاه بیشتر در فیلمهای مربوط به شرق هویداست. اگرچه سینمای امریکا در دوران سلطهٔ کاتولیکها با تولید ملودرامهای خانوادگی این تصویر را در اذهان عمومی جا انداخت، امّا تحولات بعدی این سینما در دهه های بعد زن خانه دار را به شکلی ضمنی از روایت خارج کرد. در سینمای شرق تصویر زن خانه دار تا حدودی به ریشه های سنّتی و فرهنگی این جوامع باز می گردد. فیلمهای **یاسو جیرو ازو** نمونهٔ شاخص چنین تصویرسازی از زن هستند. برای مثال می توان اعمالی را که نشانهٔ تعلق زنان در امور متنوع خانه داری است، در این آثار مشاهده کرد. در فیلمهای *برادران و خواهران خانواده تولا* و *آغاز تابستان* صحنه هایی هست که زنها را در حال جمع و جور کردن رختخوابها می بینیم. در *داستان توکیو*، *اوهایو* و *پدری بود* غالباً مشغول پذیرایی با چای هستند و نیز یکی از اعمال تکراری در کلیهٔ فیلمها پهن کردن لباس است. نگاه **ازو** از این نظر کمی با **ساتیاجیت رای** تفاوت دارد زیرا زنان فیلمهای رای با اینکه در خانه هستند، امّا غالباً به کسب فرهنگ و ادبیات تمایل دارند و خانه دار محسوب نمی شوند. توضیح این نکته ضروریست که خانه داری به عنوان یک رفتار عرفی در میان زنان شرقی رواج دارد و بسیاری از ایشان که دارای حرفه و شغلی در اجتماع نیز هستند به این امر می پردازند، اما غالب فیلمهای شرقی این سلوک عرفی را چونان یک وظیفهٔ کلیشه ای برای جنس زن تصور می کنند. ارزش آثار رای در اینجا نمود پیدا می کند که با وجود حرمتی که برای زن به عنوان نگاهبان ارزشهای خانوادگی قائل است وی را به یک فعلهٔ خانه تنزّل نمی دهد و افق ذهنی زن را شایستهٔ مرزهایی فراتر از چهاردیواری خانه می داند. در برخی از فیلمهای ایرانی مثل *سارا* ساختهٔ **داریوش مهرجویی** نگاهی انتقادی به شخصیت زن سنّتی خانه دار وجود دارد؛ تأکیدی که **مهرجویی** بر اعمالی چون ظرف شستن - پختن غذا و دوخت و دوز قهرمان زنش دارد به نوعی انفعال جبری و تاریخی در این جنس اشاره می کند. سارا آنگاه که از حقیقت ذهن شوهرش دربارهٔ خود، آگاه می شود تصمیم می گیرد که نقش کلیشه ای زن خانه دار را کنار بگذارد، اما در اصل این یک تصمیم بحرانی و مقطعی است، زیرا برای زن

شرقی خانه همواره پناهگاهی امن محسوب می‌شود. با نگاهی درباره به فیلمهای رای این نکته را درمی‌یابیم که زنان ممکن است تعدیلی در وظائف خانه داری ایجاد کنند، اما این تعدیل تا آن حد است که لطمه ای به بنیان استحکام خانوادگی ایشان نزند. به همین دلیل گونهٔ ملودرام که متعادل ترین شکل در بیان عواطف زن سنّتی است در شرق مخاطبین انبوه دارد، زیرا زنان خانه دار تصویری از موقعیت عاطفی خود، به عنوان کدبانو یا همسر وظیفه شناس را بر پرده می بینند که موافق با عرف اجتماع است و آنان را راضی می کند. در عین حال فیلمهایی چون *خانه و دنیا* (**ساتیا جیت رای**) ، *سارا* (**مهرجویی**) و *همسر* (**مهدی فخیم زاده**) ملودارامهایی هستند که به شکلی ضمنی آن نقش کلیشه ای را تعدیل می کنند. در این فیلمها شاهد گذرا و انتقال از یک دورهٔ سنّتی به دوره ای دیگر هستیم که زنان بجزء وظائف مادری و خانه داری می باید برای پذیرش نقشهای اجتماعی خود در خارج از خانه آماده شوند؛ در واقع کاری که ملودرامهای مدرن در جوامع شرقی انجام می‌دهند، باز کردن پنجره ای است از آشپزخانه به فضای بیرون بدون آنکه اجباری در خروج زنان در کار باشد.

۳- **زن مظنون** (گونهٔ جنایی): زن مظنون تحفه ای است که گونه ای‌موسوم به فیلم نوآوریا جنایی به ما عرضه کرده است. در این فیلمها زنان در مرکز دسیسه چینی قرار گرفته اند که غالباً دلپذیر اما خطرناکند. **گلدهیل** نظریه پرداز فیلم در این باره می نویسد: «برای درک اهمیت فیلم نوار برای زنان باید به مجموعه ای از عوامل زیبایی شناختی، فرهنگی و اقتصادی توجه کنیم. از یک طرف به تولید انبوه فیلمهای کارآگاهی، و گانگستری ... و از طرف دیگر به کوششهایی که در سالهای بعد از جنگ برای بیرون راندن زنان از نیروی کار و گماشتن آنها به خانه داری می شد و بالاخره به اسطورهٔ زن به عنوان تهدیدی برای کنترل دنیا به دست مردان و مانع بلند پروازیهای مرد. مجموعه این عوامل در سینما به پیدایش رشته ای از فیلم ها می انجامد که به فیلم نوار مشهورند». در گونهٔ جنایی اساساً زنها پلید و دیو سیرت تصویر می شوند. به تعبیر دیگر یک نوع شک پارانوئیدی از سوی گانگستر یا کارآگاه نسبت به زن وجود دارد که غالباً به یقین بدبینانه تبدیل می شود. در بعضی موارد گانگستر، زن مظنون را تنبیه بدنی می کند. (مثل خشونتهای انفجاری **جیمز کاگنی** نسبت به معشوقه هایش) و گاه از افشای

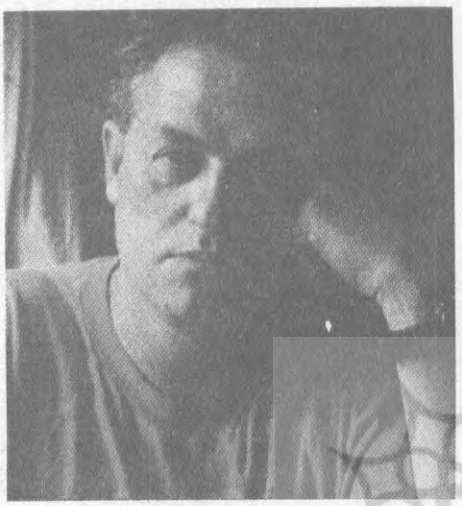
یاسو جیرو ازو

مکنونات ذهنیش برای او ابا می ورزد. (غالب برخوردهای همفری بوگارت با زنان اطرافش) بدین ترتیب زن در هاله ای از رمز و راز شیطانی فرو می رود؛ نشانه های بصری چنین زنی را معمولاً در تأکیدات جنسی براندامش، موهای بلند و نیز دود کردن سیگار می توان یافت و حضورش در مکانهای نیمه تاریک ابهام وجودی او را دو چندان می کند. در فیلم های اخیر هالیوودی این تیپ به لحاظ ظاهری دچار تحوّل شده، امّا در اصل موقعیت خود را بیش از پیش تثبیت کرده است. مثلاً در *غریزهٔ اصلی* در مرکز روایت جای گرفته است. و حتی احساس همدردی تماشاگر را نیز برمی انگیزد. در فیلم *شیطان در لباس آبی* نیز اگرچه ظاهر آرام و بی آزاری دارد، امّا همچنان عامل هراس و تباهی است. تئوری خلق زن مظنون در سینما بر این باور استوار است که زنها تحت هیچ شرایطی قابل اطمینان نیستند و سپردن سررشتهٔ امور اجتماع به آنان صلاح نیست.» از همین رو معمولاً در پایان فیلمهای نوار و جنایی زن مظنون توسط گانگستر یا کارآگاه نابود می شود و در صورت زنده ماندن (*غریزه اصلی*) همواره در مظانّ اتهام قرار خواهد داشت.

۴- **زن طلسم شده** (گونهٔ افسانه ای): ریشهٔ این تصویر در افسانه های کهن است؛ قصّه هایی که در آن زنان، اسیر طلسم جادوگران و در انتظار فتح شاهزاده ای جوان هستند. والت دسینی

در عرصهٔ فانتزیهای تصویری خود این تصویر را در اذهان عمومی جا انداخته است. انفعال وجه بارز و مشخصهٔ اصلی زن طلسم شده است. فیلم *نوسفراتو* ساختهٔ **ورنر هرتسوگ** که براساس یکی از افسانه های قدیمی آلمان (وامپیر) ساخته شده، بوضوح این انفعال را در شخصیت زن داستان که اسیر طلسم کنت دراکولاست نشان می دهد. بین **ایزابل آجانی** در این فیلم و *سیندرلای* والت دیسنی شباهتی ماهوی وجود دارد. با اینکه جهانهای ترسیم شده در این فیلمها متفاوت است و از عالم فانتزی کودکان تا فضای موهوم و ترسناک داستان دراکولا امتداد می یابد، امّا باور افسانه ای به طلسم شدگی جنس زن در آنان مشهود است. فیلمهایی چون *بچهٔ روزماری*، *جن گیر* و *طالع نحس* با مایه های وحشتناک و نیمه افسانه ای خود تصویر زن طلسم شده را در سینما تثبیت کرده اند و آن را از حیطهٔ فانتزیهای کودکان به عرصهٔ درامهای روانی و هراسناک منتقل کردند.

۵. **زن مجنون** (گونهٔ روانشناسی): این شکل از تیپ سازی زنان در سنیما تحت تأثیر آموزه های فروید بسیار رایج است و سابقه ای دیرینه دارد. حتی در درامهای کلاسیک غرب نیز نشانه هایی از زن مجنون یافت می شود. (جنون مده آ و شوریدگی افیلیا در *هملت* نمونه ای از آن است) طبق این دیدگاه زنان به دلیل ظرافتهای روحی و شکنندگیهای عاطفی در معرض تنشهای روانی بیشتری واقع شده و امکان جنون (Mania) در آنان شدیدتر است. امّا تفسیر اجتماعی این آموزه در میزان فشاری است که از سوی محیط نسبت به جنس زن وارد می شود. برای مثال اضطرابهایی که ناشی از عدم اطمینان به ثبات در زندگی زناشویی، یا سوء استفاده های جنسی از زنان است، موجب می شود تا تصویر زن روانی و مجنون مورد پذیرش قرار گیرد. بسیاری از فیلمهای مطرح تاریخ سینما مثل *باد* (**ویکتور شوستروم**)، *بانی لیک گمشده* (**اُتوپره مینجر**) *اتوبوسی به نام هوس* (**الیا کازان**) و *مارنی* (**آلفرد هیچکاک**) عقده های پیچیده زن روان پریش یا در آستانهٔ جنون را تصویر می کنند. از فیلسازان اروپایی نیز آثار **برگمن** و **آنتونیونی** به ویژه یأس روانی زنان را مد نظر قرار می دهند. بدیهی است زنی که به لحاظ ذهنی فلج شده است، در انفعال کامل قراردارد و هیچ کوششی برای ابقاء موقعیت خود به عنوان یک انسان خلاّق به خرج نخواهد داد. بلانش (**ویویان لی**) در *اتوبوسی به نام هوس* نمونهٔ شاخص زنی است که به مرور توسط نیروی فشار به جنون کشیده می شود. گاه این



جاناتان دم

هجمهٔ روانی به جنس زن تأثیر خود را در فراسوی پردهٔ سینما نیز به جا می گذارد. مثلاً **ویویان لی** بعد از این فیلم عملاً در معرض بحرانهای روانی قرار گرفت. چنین تأثیری بر **سوزان هیوارد** به هنگام بازی در فیلم *می خواهم زنده بمانم* و **سالی فیلد** در *سی بل* نیز رخ داد. در واقع حوزهٔ عملکرد این فیلمها به گونه ای مضاعف در روایت و داستانها، زندگی واقعی بازیگران زن و نیز تأثیرات ادراکی مخاطبین قابل بررسی است.

۶. **زن قربانی جنسی** (گونه حادثه ای): این وجه از تصویرسازی زن در سینما تا حدودی ناشی از یک دیدگاه دیگرآزارانه و مرد سالارانه است که در طول تاریخ سینما شیوع و گسترش یافته است. بررسی مثال نخستین نشانه های آن را در تعصّب **گریفیث** می توان یافت؛ جایی که وسوسهٔ تجاوز از سوی مرد سیاه به زن سفید پوست مطرح می شود. این وسوسه بعداً ما به ازای عینی خود را از طریق نمایش صحنه های تجاوز به زنان در فیلمها پیدا می کند. اگر بخواهیم اشاره ای به این گونه فیلمها بکنیم بدون شک با سیاهه ای عظیم از نامها روبرو خواهیم شد. امّا فلسفهٔ ساخت و توزیع آنها بیهوده به نظر نمی رسد. آموزهٔ نخست فیلمهای مزبور این است که: «زن به لحاظ جسمی مرعوب حضور

سارا

تصویر زن در سینما

هراسناک جنس مذکر است». در واقع تمایزات جنسی مرد سلاحی است که به سهولت می تواند علیه زنان به کار گرفته شود. آموزهٔ دوّم تشدید حسّ هراس و اضطراب اجتماعی در زنان است که هنوز از نخستین حق اولیهٔ هر انسان یعنی دفاع از خود عاجزند. در جامعهٔ غربی که حضور زنان در فعالیتهای اجتماعی را جایز می شمرد این هراس ترمزی است تا زن کماکان حدود جنسی خود را بشناسد. برای مثال در فیلم *سکوت بره ها* ساختهٔ **جاناتان دم** با این که پلیس زن (**جودی فاستر**) مأمور است تا دیوانه ای جنسی را دستگیر کند و به اصطلاح قدرت مجازات از آن زن است، امّا تماشاگر این نکته را در می یابد که شکارچی (زن پلیس) در واقع همان شکار است در لباس مبدّل! زیرا هراس طعمه بودن به همان میزان که در دختران جوان وجود دارد در زن پلیس نیز احساس می شود. این تصویر می خواهد ثابت کند که زن در هر شکل و مقامی که باشد همواره در معرض هجمه ای جنسی قرار دارد. فیلمهای آمریکایی در این زمینه صراحت بیشتری به خرج می دهند؛ *چشم در برابر چشم* ساختهٔ **جان شله زینگر** و *افراطیها* ساختهٔ **رابرت. م یانگ** از این نظر شاخصند که وضعیت نیروهای کنترل کننده مثل پلیس و دولت در این فیلمها بسیار حاشیه ای و انفعالی است. غالباً زنها باید خود به فکر قصاص شخصی و یا مقابله به مثل باشند. در فیلمهای اروپایی این قضیه با خشونتی کمتر تلطیف می شود. مثلاً در *موشت* اثر **روبر برسون** تجاوز بی آنکه مستقیماً نشان داده شود دخترک را به یک خودکشی آئینی در آب (چونان اُفیلیا) سوق می دهد. همچنان که در *پرسونای* **برگمن** شبح تجاوزگر مرد، ذهن الیزابت قهرمان داستان را آزار می دهد. این مضمون در فیلمهای شرقی نیز قابل مشاهده است. *راشومون* **کوروساوا** حول محور یک تعرّض جنسی شکل می گیرد، اگرچه شکل تو در توی داستان، آن را به یک اثر فلسفی تبدیل کرده است، امّا طرح و توطئه (**Plot**) اصلی ماجرا بازگشایی یک هجمهٔ جنسی است. از فیلمهای قبل از انقلاب سینمای ایران *قیصر* ساختهٔ **مسعود کیمیایی** همین مضمون را دستمایه قرارداده است. در یک جمع بندی می توان خلاصه کرد در جوامعی که خشونتهای مردسالارانه نمود بیشتری دارد میزان تولید فیلمهایی که زنان در آن مورد حملهٔ جنسی واقع می شوند نیز بیشتر است. امریکا هم اینک بالاترین درصد ارائه فیلمهای مزبور را در خود اختصاص داده است. سوژه های دیگر کم و بیش به این مسئله می پردازند و در ایران بعد از انقلاب اسلامی اساساً این تصویر از فیلمها حذف شده است.

۷- **زن رقصنده** (گونهٔ موزیکال): این تصویر به ظاهر کم خطرترین بازنمایی است که از چهرهٔ زن در سینما ارائه شده است. بدین معنا که وجوه هنری مدیومی دیگر (باله و رقص) را در شخصیت پردازی زنان ملحوظ نموده، به آنان هیبتی چون ستارگان ورزشی یا خوانندگان مردم پسند می دهد. در گونهٔ موزیکال زنان اغلب خاموشند و تنها می باید با بدن و اندام خود سخن بگویند. دیدگاه نظربازانه (**Vouyerisitic**) در این گونه، غالب است. یعنی زنان اشیاء در معرض نگاه مذکر هستند. سینمای کلاسیک هالیوود با خیل عظیم تولیدات موزیکال خود تصویر زن رقصنده به عنوان شیئی تماشا را در اذهان عمومی جا انداخت. لباسهای عروسکی، لبخندهای تصنّعی و اندازه های یکسان رقصندگان این نکته را در برداشت که هیچ کوششی برای روان کاوی این موجود صورت نگرفته و تنها به وجه زینتی و چشم نواز آن توجّه شده است. در دهه های بعد زن رقصنده هویتی دیگر می یابد شخصیت پردازی **لیزا مینه لی** در فیلم *کاباره* (باب فاسی) تا حدودی در جهت شکستن کلیشه های سنّتی فیلمهای قبلی است، امّا کماکان به قواعد بازی گونهٔ موزیکال وفادار

برناردو برتولوچی

می ماند، زیرا **امینه لی** هنوز سبکسر و لاابالی است و نمی تواند واقعیت انسانی زنان را نمایش دهد. در موزیکال های دههٔ هفتاد و هشتاد مثل *گریس* و *فوتلوس* (**Foot Loos**) نیز ساده انگاری تا حدّی است که کاریکاتورهایی از جوانان کادیلاک سوار و سبک مغز را که هیچ بویی از واقعیات اجتماعی پیرامونشان نبرده اند، به عنوان قهرمانان سهل الوصول روانه بازار می کنند. تلاشی که فیلمی چون *گریس* برای تثبیت لاابالی گری در جوانان مبذول داشت، امروزه بنوعی در **MTV** (کانال ماهواره ای مربوطه به رقص و آواز) ادامه یافته است. در واقع سینمای موزیکال اکنون در تعامل دوسویه با کلیپ های ویدیویی و تصویر زنان رقصنده در آن است. الگوهایی که این زنان به جوانان دنیا عرضه می کنند در این موارد خلاصه می شود. الف: تأکید بر حضور جسمانی واروتیک زن به عنوان عامل جاذبه های نمایشی. ب: ارائه شیوهٔ پوشش و آرایش آنها که منافع طراحان مد و زیبایی را در جهان تأمین می کند. ج: شیوع اخلاقیّاتی که از طریق آنان به زنان بیننده تسرّی می یابد. برخی از فیلمهای مصری، ترکی و ایرانی (قبل از انقلاب) تصویر زن رقصنده در کاباره ها و مراکز عیاشی را در سینما جا انداخته بودند، تا آن حد که این تصویر به نوعی در اذهان غربیها یاد آور و نشانهٔ زن آسیایی و شرقی شده بود. **برتولوچی** در فیلم *آسمان سرپناه* برای معرفی زن عرب و صحرانشین باز هم به همان تصویر زن رقصندهٔ کلیشه ای رجوع می کند. این مسئله بیانگر این است که سینما تا چه حد قادر است در الگوسازی فرهنگی و قومی مؤثر واقع شود.

ب ـ تصویر زن بعنوان موجودی فعّال:

آیا واگذاردن نقشهای مردانه به زنان و ملبّس کردن ایشان به ظواهر جنس مذکر می تواند آنان را مؤثر و فعال جلوه دهد؟ برخی از فمینست ها معتقدند که اساساً چیزی به نام نقشهای مردانه وجود ندارد و آنچه امروز جنس مذکر از آن خود می داند زمانی به زنان تعلق داشته است. (مثلاً رهبری خانواده، رهبری حکومت و تعیین نظام اخلاقی) امّا آنچه مسلم است از دیدگاه طبیعی (**Biologic**) تمایزات بین دو جنس کاملاً مشهود است و نقشهایی است که به طور خودکار از سوی طبیعت به آنان واگذار شده است. مثلاً نقش مادری و زادن که اساساً از آن زن است. سینمای امروز جهان در بسیاری از موارد مایل است نقشهای طبیعی و فطری دو جنس را تعویض نموده و یا زیر سئوال ببرد مثلاً در فیلم *جونیور* **آرنولد شوارتزینگر** نقش یک بیولوژیست را بازی می کند که موفق شده جنینی را خارج از رحم زن و در وجود یک مرد (خودش) پرورش دهد ! این تصویر جدا از وجه طنزآمیز خود حقیقتی را در تعویض نقشهای دو جنس برملا می کند چرا هالیوود مایل است، زن و مرد جایشان را با هم عوض کنند؟ آیا در پشت این جابه جایی و اختلال حیله ای برای منحرف ساختن نیروهای بالقوّهٔ دو جنس وجود ندارد؟ مردی که از مردانگی خود جدا شده و زنی که زنانگی اش را از دست داده، عملاً به یک موجود ناهنجار و انفعالی تبدیل می شود. در واقع پذیرش نقشهای جدید جنس دیگر برای او نه به منزلهٔ ارتقاء و تکامل که موجب اختلال در شخصیتش بعنوان یک موجود مستقل است. هالیوود در ابتدا با فیلمهایی چون *بعضی ها تندش را دوست دارند* شخصیت مردان را هیئتی زنانه بخشید (**تونی کرتیس و جک لمون**) و آن را در فیلمهای دهه های بعد تکرار کرد. بازیگرانی چون **داستین هافمن**، **پاتریک سوایزی** و **ترنس استامپ** حداقل یک بار در نقشی زنانه ظاهر شده اند، امّا قضیه به اینجا خاتمه نیافت، تعویض نقشها در جهت دیگر نیز صورت می گرفت. حال زنان

بودند که می باید هیبتی مردانه بیابند. *بانی وکلاید* **زن گانگستر** و هفت تیرکش را معرفی کرد. اکنون خشونت که عنصری مردانه محسوب می شد به دنیای زنان نیز راه یافت. زن بعنوان موجودی فعّال کسی بود که می توانست چونان مردان مقابله به مثل فیزیکی کند و در جدالهای بدنی رقیب مرد شود. مجموعه فیلمهای جیمز باند انواع و اقسام زنان کاراته باز را روانه بازار کردند و این موج حتی باعث به وجود آمدن رشته های ورزشی خشونتبار مثل کشتی کج زنان شده (رابرت آلدریچ که یکی از فیلمهایش وضعیت اسفبار دو زن را که به این حرفه می پردازند تصویر کرده است) در سینمای اروپا نمونه هایی وجود دارد که تصویر مردانهٔ زن را به زیر سئوال می کشند: فیلمی چون *نیکیتا* ساختهٔ **لوک بسون** که دربارهٔ یک گانگستر زن است به طور ضمنی عوارض روان پریشانهٔ جا به جایی نقشها و خشونت گرایی مدرن را در جنس زن برملا می کند. در فیلم *سلام بر مریم* ساختهٔ **ژان لوک گدار** نیز صحنه ای وجود دارد که دختری جوان رقص ملایم باله را به یک ورزش خشونتبار (شبیه بوکس چینی) تبدیل می کند. در این صحنه به خوبی می توان تسخیر جنس زن توسط نیروی جبری را دریافت؛ نیرویی که می خواهد نقشی را که برازندهٔ او نیست بعهده اش واگذارد. اکنون با نگاهی دوباره به *سکوت بره ها* می توانیم بدرستی اضطراب **جودی فاستر** از پذیرش نقش پلیس را درک کنیم. اندام و جثهٔ کوچک او تمثیلی است از عدم انطباق با محیط خشن پیرامونش. این تفسیر بدین معنا نیست که زنان اصولاً نمی باید هنرهای رزمی و یا شیوه های دفاع از خود را بیاموزند و یا اینکه از حوزهٔ پذیرش برخی نقشهای اجتماعی خارج هستند، بل برعکس حضور آنان در این عرصه ها می باید تأثیر مستقیم انسانی و عاطفی بر نقش مزبور گذارد، نه اینکه مرعوب شرایط خشن آن شوند. می گویند **ایندیرا گاندی** زمانی که نخست وزیر هند شد در نطقی اعلام کرد. «من را به عنوان یک زن در این مقام نبینید». امّا حقیقت آن است که ایندیرا یک زن بود با تمام عواطفی که از آن یک زن است، همچنان که والنتیناترشکوا فضانورد روس یک زن بود. مگر می توان موجودی را به صرف پذیرش وظیفه ای اجتماعی یا حرفه ای از فطرت خود جدا کرد؟ در اینجا زن بودن نه تنها مذموم و موجب شرمندگی نیست که امتیازی است برای این جنس تا قابلیتهای وجودیش را آشکار کند. اگر رئیس یک دارالتأدیب زن باشد از دو حال خارج نیست؛ یا زیر نفوذ محیط مردانه و خشن آن قرار می گیرد و یا با لطافت زنانه و روحیهٔ آرام بخش فضای مخوف آن را تعدیل می کند. متأسفانه در سینما صورت اوّل بیشتر تصویر شده است. زنان در نقشهای جدید خود همان خصوصیات جنس مذکر را تکرار می کنند. به فیلم *دیوانه از قفس پرید* **(میلوش فورمن)** نگاه کنید: یک پرستار زن که مسئولیت یک بخش بیمارستان روانی را به عهده دارد از یک زندانبان خشن نیز بیرحم تر است، امّا در کنار این نمونه ها باید به برخی از آثاری که زنان در آن فعالیتی خلاّق و سازنده دارند نیز اشاره کنیم؛ فیلمهایی که بدون تصویرسازی جعلی از زن و ایجاد کالبد ثانوی مذکّر برای او منزلتی خاص قائل شده اند. فیلمی مثل *پیانو* ساختهٔ **جین کمپیون** با نگاهی دردمندانه تصویر زن را به عنوان یک مربّی دلسوز ارائه می دهد، اگرچه او تا حدی قربانی شرایط سختی است که یک جامعهٔ بدوی و مردسالار به او تحمیل می کند. امّا معصومیت باطنی موجودی به نام زن را در خود حمل می کند. از فیلمهایی که به نقش اجتماعی زن اشاره داشته اند باید به *فراسوی رانگون* اثر **جان بورمن** توجه کنیم. که دربارهٔ یک رهبر انقلابی زن برمه ای است. اخیراً آرژانتینها که از فیلم **آلن پارکر** دربارهٔ اوا پرون سیاستمدار ملّی خود با بازی **مادونا** برافروخته شده اند، اقتباس بومی از زندگی این شخصیت را در دست اجرا دارند. این گونه تلاشها در مقابل زحماتی که زنان در عرصه های مختلف بشری اعم از علوم، ادبیات، سیاست و... متحمل شده اند ناچیز به نظر می رسد. سینما هنوز به زنان بدهکار است. در مقابل اشاراتی که به زندگی هلن کلر، ماری کوری و اواپرون در فیلمها شده، جای خالی امثالی چون ایندیرا گاندی، پرل پاک و آخماتورا و... احساس می شود همچنین تصویر راستین زنانی که هرگز نامی و نشانی از آنها در کتابهای تاریخی برده نشده است؛ زنانی گمنام که برای چرخاندن زندگی خود مجبور به کار سخت در مزارع و کارخانه ها هستند. اشاره هایی به این زنان در فیلمهای **میزوگوشی**، **ساتیا جیت رای** و نیز چند فیلم شاخص ایرانی (*مادیان*، *با شو غریبه کوچک* و *نرگس*) می توان یافت. یا زنانی که عواطف مادری در ایشان به قدرتی ویژه و زندگی بخش تبدیل شده است؛ *آینهٔ* **تارکوفسکی**، *مهر هفتم* **برگمن**، *مادر* **پودوفکین**. در حال حاضر زنان در بخشهای حسّاسی از صنعت فیلمسازی تثبیت شده اند. بدون شک موقعیت فرهنگی ایشان نسبت به چند دههٔ پیش تغییر کرده است. زمانی بود که تنها حضور ایشان در عرصهٔ ستاره سازیهای تبلیغاتی کمپانیهای بزرگ بود ولی امروز در حوزه های فیلمنامه نویسی تا کارگردانی و تهیّه پروژه های عظیم نیز دخیل هستند. این بدین معنی است که امکان طرح حقایق مربوط به زنان اعم از روانی، اخلاقی و اجتماعی مهیّاتر از قبل است، بسیاری از تصویرهای کلیشه ای زن در سینما به تلقّی غلط مردان از جنس زن مربوط است و بسیاری دیگر به خبطی که خود زنان در پذیرش این نقشها مرتکب شدند. بنابراین تلاش همه جانبه برای **کلیشه شکنی** این تصاویر می باید از خود زنان آغاز شود. آنان باید به شرافت وجود خود آگاه شوند و اینکه عروسک زینتی فیلمها نیستند. سینما نیز باید بپذیرد که زن یک انسان است نه شیئی تماشا! ■